

## 《戏剧的理论与分析》(六)

周靖波

—

也都要置于一定的视角。布莱希特《四川好人》中那段著名的退场诗，就是一个特别引人注意的例子，在退场诗（收场白）中，有一个角色向观众抱歉说没有最终的结局，并要求观众对剧中二难处境找出自己的解决方案。内戏剧层面的行动被清晰的显露为“作戏”，从一定的距离看上去，围绕着沈黛展开的情节乃是由剧团所创造的一个例证，它向观众证明，资本主义社会无法将美德和成功结合在一个人的身上。

合唱队也属于第一类，因为它始终是一个集体角色，处于内戏剧系统之外，对戏剧情境进行评论而不介入其中。<sup>41</sup>对合唱队角色的这种看法得到了席勒的支持，他在《关于悲剧中合唱的作用》一文中提到《墨西拿新娘》时说：

平庸的判断力经常对合唱队所作的指摘是：它会取消幻觉，它会破坏激情的威力。这为它作了最高的推荐，因为这种激情的盲目威力恰恰是真正的艺术家所回避得，激发这种幻觉恰恰是他们所鄙弃的。假如悲剧用来击中我们心灵的打击接二连三出现，那么痛苦就会战胜悲剧性，我们就会与题材混杂在一起并且不再超脱于题材之上。由于合唱队互相分离地保持各个部分并在激情与它的冷静观察之间徘徊，它就把我们的自由归还给我们，而这种自由诗会失落在激情的狂飙之中的。<sup>42</sup>

因为歌队并不参与戏剧行动，所以它可以超越内交流系统信息等级的限制，涉及“过去和未来以及不同时空的人和事”。<sup>43</sup>它具有全知视角，可以对事件进行讨论，可以预知未来，因而这类合唱队就与叙事文本中的权威叙事者所具有的媒介功能相同。

席勒对合唱队所创造的反幻觉、保持思考距离等功能给予了强调，这似乎是召唤着布莱希特的出现，但他们各自的具体阐释所反映的意识形态动因却很不一样。布莱希特戏剧中合唱队不参与戏剧行动的一个例子是《高加索灰阑记》中的一群歌手和乐队，他们发布叙述性报告，通报下一场戏的内容，提出

伦理上的问题，评价角色的决定，从而填补了剧中因情节的省略而导致的不连贯。

《高加索灰阑记》中的歌手还代表了另一类角色，即导演角色，他独立于内戏剧层面的其他角色，进而支撑起一个中介交流系统。他起的作用与序幕、尾声中的致辞者及合唱队相似。不同之处在于他始终出现在舞台上，而不像致辞者那样限于戏剧的开头和结尾；它是一个独立角色，而不像歌队那样是个集体。他往往顶着诸如“歌唱家”或“法庭传唤员”（布莱希特：《卢库路斯审判案》）、“舞台经理”（怀尔德《我们的小镇》）、“解说员”（克洛岱尔《克里斯托弗·科隆的书》）之类的头衔，充当内戏剧层次与观众间的交流中介。他不仅能起到歌队的说明与思考的作用，还能在内戏剧系统代表虚构的作者主体。怀尔德的“舞台经理”就是能够在任何时候打断情节：

谢谢你，谢谢！可以了，我们不得不在这儿再打断一下。

谢谢你，韦伯太太；谢谢你，艾米丽。

他还可以颠倒时间顺序：

你看，我们想知道所是如何开始的——这个婚礼，这个白头偕老的计划……乔治和艾米丽现在就要告诉你们他们都说了些什么，当他们第一次得知……得知……常言说的好……他们是天生的一对。

他还可以跳过某些时间，然后通过叙述对时间上的断裂加以弥补：

现在我们将要跳过几个小时。但首先得介绍一下那座小城，带点儿科学价值的，您可能会说。

他还可以提醒观众舞台上所演的无非戏而已：

对于那些非看风景不可的人，马上就会出现一些风景。

他甚至还可能让观众注意，他是如何安排情节的：

第一幕叫做日常生活。这一幕叫爱情与婚姻。后面还有一：我想大伙会猜到是什么标题。

最后，他自己也可能扮演一个小角色：

在这场婚礼里我扮演牧师。这样我就更有权力来几句评论了。

通过使用这些富含信息的叙述和褒贬性评论，他就能与观众保持不断的联系，就能发展出一个独立的角色视角，这个视角既超越于内戏剧层的其它角色视角之上，又能包容它们（见上，3.5.2.）。他的超视角表现为他比“他的”剧中角色们掌握更多的信息，这就使得他任何时候都能在内交流系统中介入信息层，并可预设未来的事件：

我想跟大家说点儿那个叫做乔·克罗维尔的小子的事儿。乔聪明极了——从本地高中毕业，在班里是盖了帽的棒。他得了麻省理工学院的奖学金。乔在那儿也是第一名。这些都登在那时候的波士顿报纸上。乔的志向是当个伟大的工程师。可战争爆发，他死在法国——什么学都白上了。<sup>44</sup>

这类的台词清楚地表明——对他而言，就如同对叙事文本中的叙事者一样——描写的事件都是发生在过去而且已经完成了的。多数叙事片断使用的现在时事实上是“历史现在时”，是为了强调事件发生的现场性。总之，这些事实表明，作为一种类型，导演或舞台经理之类的角色的功能从结构上看，是戏剧文本中最接近叙述文本的交流模式的地方。

### 3.6.2.3. 情节之内的角色引进的叙事因素

现在再来研究另一种叙事交流结构，即由戏剧情节之内的角色所创造的中介交流系统。

这类戏剧角色与叙事中介者之间的“个人结合”既可以出现在序幕和尾声中，也可以以合唱队或单独角色的评论形式出现。在这类情况下，一个角色不

必跳出戏剧行动之外，就可以进行多重或双重身份的衔接或转换，它的时空指示功能显然足以向观众说明和反映这一点。当这一变化是作为拉长了的过程渐渐出现，或者，当这一变化并不在内戏剧情境中到达顶点，就更是如此。

早在古典戏剧中，开场诗就往往是一个戏剧角色发表辞藻华丽的演说——如普劳图斯的《安菲特律翁》中墨丘利的开场诗。而另外一个有趣的例子是莎士比亚的《暴风雨》中普洛斯彼罗的收场诗，他从戏剧人物立刻变为客观的叙事者的双重身份的衔接，引起了众多的各不相同的解释：

现在我已把我的魔法尽行抛弃，  
剩余微弱力量都属于我自己；  
横在我面前的分明有两条道路，  
不是终身被符咒把我在此幽锢，  
5 便是凭藉你们的力量重返故郭。  
既然我现今已把我的旧权重握，  
饶恕了迫害我的仇人，万不要  
把我永远锢闭在这寂寞的荒岛！  
求你们解脱了我灵魂上的系锁，  
10 赖着你们善意殷勤的鼓掌相助；  
再烦你们为我吹嘘出一口和风，  
好让我们的船只一起鼓满帆篷。  
否则我的计划便落空。我再没有  
魔法迷人，再没有精灵为我奔走；  
15 我的结局将要变成不幸的绝望，  
除非依托着万能的祈祷的力量，  
它能把慈悲的神明的中心刺彻，  
赦免了可怜的下民的一切过失。  
你们有罪过希望别人不再追究，  
20 愿你们也格外宽大，给我以自由！

收场诗的致辞者、被放逐的公爵、孤岛上的魔法师，这三者竟然同为一（这是借助服装和面具实现的），这一事实在内戏剧层面确立了一个明确的联系。收场诗中还包含着对剧中虚构世界的大量的语言指涉。致辞者从情节中引用了各式各样的事件——如他对魔法尽情抛弃，对公国的旧权重握（6），对仇人的宽恕（7），计划返回那不勒斯（5）——并未企图用明确方式强调事件的虚构性。虚构的孤岛世界的时空语境得到了保护（4和8），甚至收场诗中的风格化人物在用到伦理的、评价性的抽象名词时，也与普洛斯彼罗早先的话语完全相同。但是，内交流系统的这一延伸被中介交流系统的发展削弱了。新的话语情境是以一种新的音步为特征的。全剧采用的是素体诗，而此处却用对仗的四步韵，这就形成了鲜明的对照。收场诗的话语对象也不是内戏剧层的人物，而是观众，说话者开始巴结讨好他们。从这个意义上讲，说话的也不再是普洛斯彼罗，而是扮演普洛斯彼罗的那个演员。正是他代表全体演员要来掌声，因为他在剧中展现了“宽容”和“怜悯”的美德，他的要求显得合情合理。当然，就“扮演普洛斯彼罗的演员”而言，我们并不认为他就是凑巧在某场演出中扮演该角色的那个具体的演员，而是由作者所创造的又一个虚构角色（S2）。这种区别同叙事文本中作者和虚构叙述者之间的区别是完全相同的。

叙事和中介成分添加在内交流系统之上，就创造了虚构与现实两者的相互重叠，在收场诗中，致辞者追忆了他作为米兰公爵的政治生涯和他作为演员的剧场表演过程。于是作者可以将一些含糊的因素引进主题相关的观念的一个重要类别当中。一些在语义上相关联的概念如“魔法”（1）、“力量”

（2）、“鼓满”（12）、“魔法”和“精灵”（14）不仅指的是普洛斯彼罗的白魔术（White Magic）<sup>1[1]</sup>，同时也是对表演自身的叙述性评价，它的准魔幻（quasi-magic）的效果现在就要结束了。然而，这种两可状态并不表明普洛斯彼罗的魔法完全等同于《暴风雨》一剧的诗意——这个观点在讽喻性的解释中是可以行得通的。另外还有一种很普遍但又站不住脚的看法，那就是将普洛斯彼罗、扮演他的演员和作者莎士比亚三者等同起来，其实，通过收场诗，通过普洛斯彼罗放弃魔法的情节，莎士比亚已经表明了他与戏剧的分离。

在戏剧史上，开场诗和收场诗是处于情节之内还是处于情节之外，两种情况的分布大体上是相当的。至于合唱队，则无疑是内在于情节的情况占主要地

---

<sup>1[1]</sup>用于行善或治病的魔术。

位。在古典戏剧理论中，这一点的确被认为是金科玉律。如亚里士多德就要求：

歌队应作为一个演员看待：它的活动应是整体的一部分，它应帮助诗人获得竞赛的胜利……应像帮助索福克勒斯那样。<sup>45</sup>

贺拉斯的表述甚至更加明确：

歌唱队应该坚持它作为一个演员的作用和重要职责。他在幕与幕之间所唱的诗歌必须能够推动情节，并和情节配合得恰到好处。<sup>46</sup>

但在现存的戏剧文本里，亚里士多德有关歌队的“活动应是整体的一部分”的要求几乎只是局限于充当一个饶有兴趣的然而被动的旁观者，它只有在对行动作出呼应、提出忠告、发出警告或祈祷神明时才是主动的。也就是说当歌队与主角之间展开了对话时，它才实际参与了戏剧行动，但它又能很轻松地与之保持距离。正是这种与戏剧行动保持距离并对之进行思考的能力，使歌队具有叙事中介的功能。

《俄底浦斯王》由忒拜长老组成的歌队的大部分歌曲就与具体情境有着紧密的联系。进场歌召唤忒拜城的守护神显灵，帮助战胜弥漫全城的瘟疫。在第一合唱歌中，歌队与先知忒瑞西阿思唤起的怀疑和恐惧搏斗；在第三合唱歌中，他们屈从于幻觉，希望局面能够扭转；在第四合唱歌也是最后的合唱歌中，他们为俄底浦斯的命运而痛哭。歌队的每一首合唱都与前后发生的事件和对话保持同一主题，所唱的内容来自这些事件和对话，同时又能加强和深化它们的内容。

只有第二合唱歌（第 863-910 行）是个例外，因为它比其他合唱歌更抽象。它既不涉及第二场俄底浦斯与伊俄卡斯忒的对话，也没有形成戏剧情境的具体细节，而是充满个人感情地抽象地思考着有关正义、傲慢、以及作为真理的保证的天神等等问题。因为它与戏剧行动保持着距离，所以这首合唱歌才能对全剧进行抽象的理性评论，进而暂时充当叙事交流系统，在戏剧行动和观众之间起到媒介的作用。然而，这种一定程度上的抽象仍是暂时性的，因为内交

流系统所创造的虚幻性并未打破，观众也没有变成合唱队的直接话语发送对象。在希腊旧喜剧中<sup>2[2]</sup>也可以发现这种起叙事中介作用的歌队的更基本的形式——这是喜剧与史诗两者关系更加密切的明证——“向前”的形式，即全体歌队走出情节，打破戏剧幻觉，直接面向观众发表它的讽刺性评论。这种类型也就是上面讨论的合唱队在戏剧情节之外发挥作用的各種变体之一。

在现代戏剧中起合唱队作用的就是歌曲，布莱希特的戏剧理论与实践使戏剧中的歌曲得到了传播。布莱希特的“歌曲”并不完全限于内交流系统，而是打破或者超越内交流系统，直接面对观众，这就与戏剧中传统的歌曲类型截然不同。但即便是布莱希特的歌曲也常常使内交流系统和中介交流系统相重合。布莱希特在他的《歌曲》一诗中描述过这一现象：

演员

变成歌手，他们就有

全新的态度

当他们面对观众表演，仍旧是

剧中角色，但现在也卸去了伪装

变成了剧作家的同谋。<sup>47</sup>

当他们仍然是“剧中角色”时，他们的歌曲是内交流系统中的一部分；而当他们成为剧作家的“同谋”，他们就开始直接面对观众，建立起一个显示戏剧虚构性的中介交流系统，并将歌曲归于批判性的、与情节拉开距离的评论之中。即使在布莱希特的歌曲里，它们分属于内交流系统和外交流系统的两极情况也是非常明显的，我们可以通过简单对比《三角钱歌剧》和《大胆妈妈》里的所罗门歌曲来说明这一点。

在《三角钱歌剧》里，詹妮的所罗门歌曲<sup>48</sup>中的场景语境显然将歌曲提升到内戏剧层面之外：灯光改变，歌曲的标题写在标语牌上，詹妮在落下的幕前带着一把手摇风琴出场，面向观众演唱。在《关于〈三角钱歌剧〉的排练说明》中，布莱希特解释了自己为何将内戏剧情境与作为叙事评论的歌曲分开的理由：

---

<sup>2[2]</sup> 关于旧喜剧，可参见亚里士多德《诗学》第十章。

演员在唱歌时就改变了其职能。最讨厌的是如果演员假装没有觉察到他现在已经脱离了说话的范围，而在唱歌。说话、朗诵和唱歌这三方面应该始终分隔开来，朗诵决不是说话的升华，而唱歌也决不是把朗诵再提高一步。此外也决不是因为感情充溢而语言不敷使用，才以歌曲代之。演员不仅要唱歌，而且要表现出他正在唱歌。<sup>49</sup>

因此，歌曲的叙事中介功能就与戏剧语境和扮演方式判然有别了。扮演戏剧角色的演员几乎完全被作为歌唱评论者的演员掩盖起来。中介功能的支配地位也可以通过考察歌曲与它所处的戏剧语境之间的关系来确认。因为它并非从此前的戏剧对话中产生，因而它无法对内戏剧层面发挥作用。詹妮的歌里从头至尾都与尖刀麦基的堕落这一戏剧语境无关，甚至到那时还没有提到她对麦基的堕落所起的关键作用。因而这首歌曲是高度抽象的，因而是对整部戏剧的一种评价，是对中心主题——资产阶级道德——的揭示。这首歌曲罗列了许多因为优点而堕落的例子——所罗门为聪明所误，克莱奥巴特拉由于美貌而变得荒淫，凯撒因自己的勇猛而被谋杀，布莱希特因求知心切而走向毁灭，麦基因自己的欲念而堕落。五段唱词之间格律和句法上的相似性——小字四组的叠句使这一相似性更趋明显——为的是突出这个名录的异类、毫不相干的因果性质，它要求观众也运用辩证法去领悟和解决其中的矛盾和反讽意味。作者将自己也作为例子放进歌里，就是为了彻底破除幻觉，表明该剧乃是为了演出而创作的人工制品。

《大胆妈妈和她的孩子们》的写作年代要晚得多。布莱希特为之重写的《所罗门之歌》中删去了几段，又添加了几段新词，更重要的改动是把它放进了戏剧的主线情节中。<sup>50</sup>这首歌是由厨师和大胆妈妈作为乞讨歌来唱的，它至少在某种程度上，是由戏剧场景唤起的。从纯粹的戏剧学观点看，它并没有穿透内交流系统。虽然它通过将乞讨场面置于世界历史语境，通过把它作为道德无益、道德危险的一个例子，在主题上达到了这一点；但同时歌曲包含的意识形态和厨师的性格之间又有一个鲜明的对比，他并不能说是无用的道德体系的受害者。于是，歌曲就违逆了他的角色视角。这样一来，演员就走出了他所扮演的角色，作为一个中介物，他卸下了他所扮演的角色，而变成了中介交流



系统的喉舌。最后，作为内交流系统的一个角色的大胆妈妈的行为也与歌曲有一冲突之处：歌曲所表达的观念是，所有的无私和高尚行为都是无聊的，而大胆妈妈却做出了不抛弃哑巴女儿的决定。所以，尽管歌曲与内交流系统融为一体，但决不是说叙事结构就了无踪迹，它只不过被限制在一些更间接、更隐含的东西中。

以上所探讨的叙事交流结构都是一些分立的单元，它们可以和内戏剧层的对话清楚地分开。此外，还有可以融入对话和独白中起中介作用的结构。这就假设戏剧人物是可以与戏剧行动保持距离、并且“从外部”进行评论的。如何判断一个戏剧片断具有叙事性质，其标准是看说话者能否从当时的情境和它的时空指示功能中抽象出来。依据这个标准，就可以将处于戏剧情境之内的主人公自我和处于戏剧情境之外的评论者自我相分离。这种两极的分离的情况一方面可以使演员步出角色之外，从而打破戏剧幻觉，另一方面，又可以使“演员”从他的角色之后向前迈进一步，充当叙事中介。

借助一些特殊的例子，我们现在就可以展示一下戏剧人物与戏剧情境相离的距离到底有多少种。大部分例子采自喜剧，这并非巧合，而是喜剧与叙事在结构上的特殊相似性的反映。例如在普劳图斯的作品中，内交流系统在许多场合下都被打断。<sup>51</sup> 尤为常见的现象是仆人或食客形象，它们给观众的印象都是爱套近乎，老爱向别的角色发表自己的意见。如《吹牛军人》中食客阿托忒洛古斯对他主人这么说：

阿托忒洛古斯：天哪，先生！要跟我提到的其他的事情比起来，这可真算不得什么——（旁白）可是你绝对没干过。（对观众，厌恶地，此时这个军人正神气地高视阔步）要是谁见过一个比这家伙还能撒谎、还能吹牛的人，你叫我干什么我就干什么。<sup>52</sup>

在对爱吹牛的对话伙伴奉承了一句之后，接下来的旁白（见下，4.5.3.）就是直接面向观众的，这次说的是自己的真实意见。这样，阿托忒洛古斯就创造了一个中介交流系统，观众就可以通过它了解他的地位的双重性质，明白应该如何对待吹牛军人。除了这些针对观众的标记外，戏剧幻觉并没有受到真正的影响，因为阿托忒洛古斯在做出他的评论时并没有步出“富于心计的食客”这个

角色之外，而只是表白他对虚假恭维的真实感受。普劳图斯允许阿托忒洛古斯直接面对观众，其意图不是要让观众意识到自己正在看戏，或意识到舞台上的行动乃是戏剧表演，而是要让它演得像是正好有一群观众看到了一个真实场景。

而当演员走出角色，并暴露出舞台上的行动确为戏剧演出，他自己就是演员，而旁观者乃是戏剧观众，幻觉就打破了。这就是普劳图斯的《布匿人》中一个目击者的台词中所发生的：

我们已经知道——如果只是这些观众知道的话。正是为了他们我们现在才在此处演戏；他们是一些需要你去开导的人，所以当你做一件事的时候他们会知道你在做什么。别为我们担心：我们什么都知道，你看我们和你们一块儿都在学习我们的行当，所以我们能够反驳你们。<sup>53</sup>

这段话发生在内层面上，是由目击者第二次拒绝同阿托忒洛古斯讨论密谋计划而激起的。而同时，它又是直接从外交流层面上观察戏剧行动的，这样就打破了内交流系统。观众不是直接受话人，而是台词的明确主题，讲话者也不再是虚构的目击者，而是演员。为了说得更加精确，还应该再补充一点，所表现的主题一直是虚构的。他们充当虚构的演员角色(S2)，这与他们唤起的虚构观众是同样的(R2)，这在表面上就造成了一种面向观众的标记，但这里的观众既非隐含的观众(R3)，也非真实的观众(R4)，隐含观众和真实观众可以看穿——至少是假设可以看穿——旁白或观众的标记只不过是另一种类型的虚构而已。<sup>54</sup>中介交流系统的这一功能就是要让使观众意识到戏剧表演就是戏剧表演，从而与之“相间离”。当然，在这种情况下，间离并不能创造出布莱希特所谓批判性的距离，它只不过是一些插科打诨和喜剧性的差异。

上面所提到的对话中的叙事结构的例子均是显然的和清晰的。任何彻底的分析都必须包含在内戏剧层进行信息传递和评论的各种技巧，而这些技巧又不再是为了建立一个区分内外戏剧层的明确标志。

这方面的例子是那些在阐释性叙述中符合惯例的的叙述方式（见下，3. 7. 2. ）和传报人的报告（见下，4. 2. 2. ）<sup>55</sup>。根据我们的定义，这类的叙述方式本身不属于戏剧中的叙事交流结构，因为它们处于内交流系统之

中。但是，如果在内戏剧层面上，叙述行为没有貌似真实的发送对象，或者发送对象显得很弱或很表面化，导致观众将自己当作了主要的话语对象，这时，史诗中介交流系统就会出现。

#### 3.6.2.4. 非语言的叙事倾向

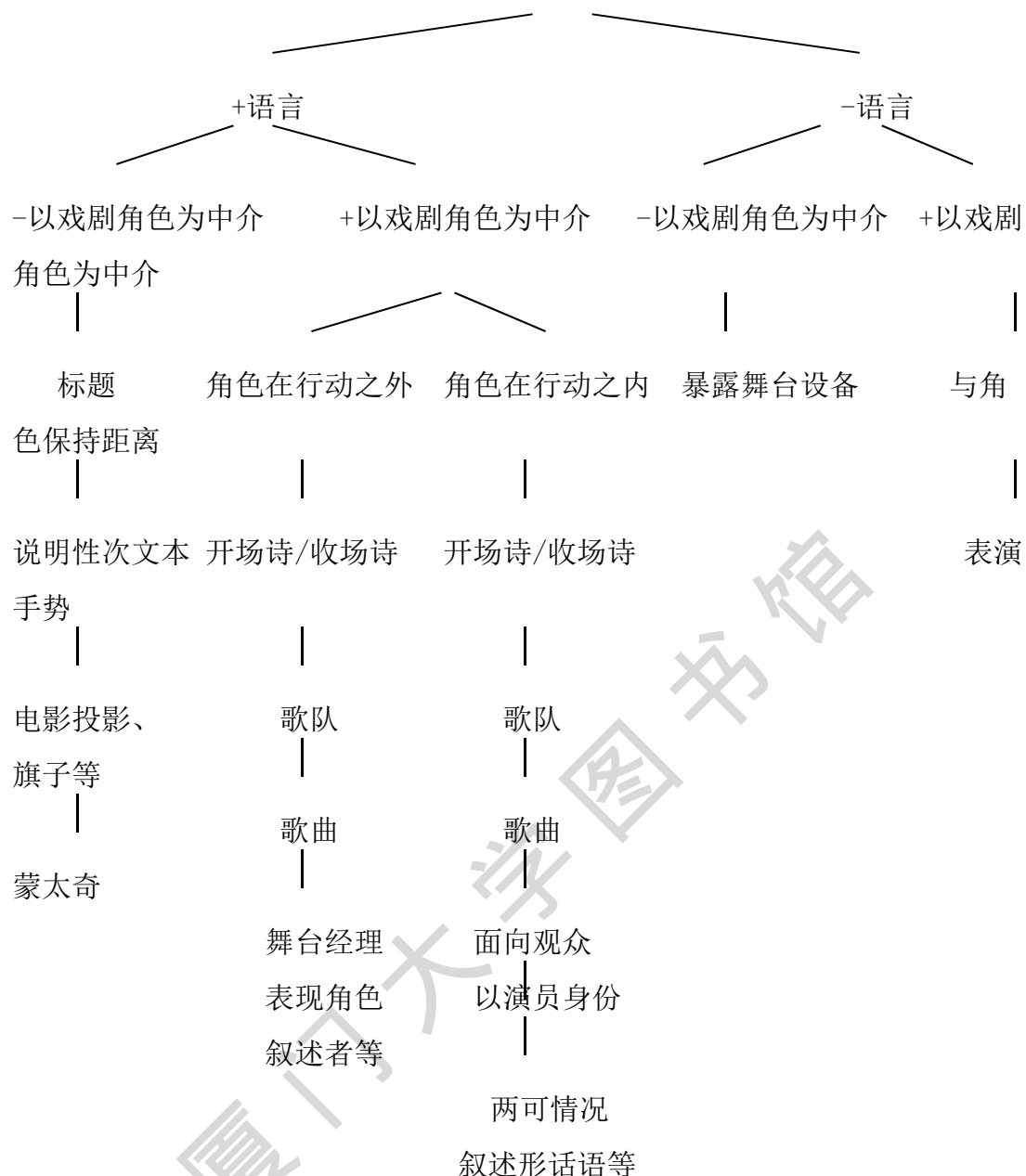
最后，我们把注意力转到非语言的叙事结构上来。喜剧中常有一种风格化的表演，演员与自己所扮演的角色拉开一段距离，他们更热衷展示自己的表演才艺，而不是把自己完全沉入角色之中。这样一来，他无疑就在自己所扮演的角色上实现了一种中介功能，他的确可以说是在有意识地“展示”这一切而非“表演”这一切。这个特点在即兴喜剧中尤为常见，在即兴喜剧中，性格的静态方面以及半面具化的静态表现，颠覆了演员试图与他扮演的角色达到同一的企图，并在演员向观众展示他的扮演技巧与角色自身之间导致了一种紧张因素。当然，隐藏在背后的意图虽各不相同，但都可以视为布莱希特理论中反同化的表演风格和“表演手势”概念的具体表现。

在舞台设计上，与这种表演方式相适应的是将舞台机器和设备都暴露在外，以便造成一种反幻觉的效果，意识到布景就是布景，道具就是道具。这就强调了作为客观对象的现实与舞台上表现出来的客观对象两者间的不同，并给舞台注入了种种叙事中介的特性。

#### 3.6.2.5. 叙事技巧概览

以上讨论的叙事交流结构有一个共同特征，它们动摇了关于戏剧对于它的作者和观众有着绝对的自主这一观念。由于这些结构不能同时出现在戏剧文本的不同的交流系统和层面上，因而就导致了它们的明显差异。从总体来看，它们代表了应用于交流过程中规范的叙事技巧的全部功能。就此而言，它们只能涵盖“叙事剧”的一个方面，因为在具体的语境中，还没有可能去分析取消了结局的叙事倾向并创造出整体感。这些功能系列是开放的，任何时候都可以加入新出现的表现手法，使之得以扩展。此外，即使就我们涉及过的文本而言，我们对其中这些功能的描述也不能说是面面俱到的或是穷尽的。我们此处的意图——当然此项导论性研究别处的意图也同样——并不是要提供一个包罗万象的分析，而是要集中研究这一系统方法中最基本的几个要素。为了提供一个清晰的概貌，我们将前几部分讨论过的结构用图表的方式示意如下：

#### 叙事交流结构



### 3.7. 信息的连续性及其传递

#### 3.7.1. 同时与连续

在截至目前对戏剧文本的信息传递与交流结构的讨论中，我们一直忽略了一个事实，即戏剧文本是一个过程。在戏剧文本中，只有当各种有先后顺序的要素严格按照规范依次排列时，它的信息潜能才能实现，这已经是老生常谈。因而时间就成了它的一个必要的运作维度。<sup>56</sup>这使得新批评的倡导者们所提倡的“空间方法”等分析手段失效；他们怀旧性地（发思古之幽？）将戏剧文本视为各种对等或对立要素的无时间的或超时间的空间结构。<sup>57</sup> 这种观点不能

够系统地显示信息传递中各个要素的先后关系——即那些我们感觉有必要在时间维度上处理以提高我们的系统表现的清晰度的内容，不能够将各个要素的先后关系提升为固定的和主要的分析原则，这样就会忽略戏剧文本的一个极其重要的方面。

戏剧文本中的信息传递有两个时间轴线：同时轴线——通过它信息片断可以借助各种代码和渠道在任一时间同时传递——和连续轴线——通过它信息片断可以借助各种代码和渠道一个接一个地累积传递。我们现在集中研究在历时性戏剧进程中特别主要的两个要素——展开与结局，在这两个要素中，信息传递的连续性特征也非常地典型。

### 3.7.2. 戏剧开端的信息传递

我们所谓戏剧开端的信息传递在很大程度上与古典戏剧理论中的展开概念是一致的，后者是戏剧形式方面研究得最充分的一个概念。<sup>58</sup>但如果我们把展开定义为由决定着戏剧中的“现在”的过去的事件和情境所控制的信息的传递，那么，我们立刻就会看到：一方面，展开并不限于文本的发端阶段，另一方面，文本的起初阶段的信息传递并不一定局限于为某种展开功能服务。

#### 3.7.2.1. 展开与戏剧序幕 (introduction)

我们最好先将严格意义上的展开和戏剧序幕——E·T·舍特比喻为“戏剧上升”<sup>59</sup>的阶段——区别开来。除了与展开相连的主要的提供信息和参考功能外，序幕还有交际功能（对这一术语的解释见下，4.2.5.），它起着激发观众注意力并使之与剧中虚构世界的气氛协调一致的作用。当然，戏剧序幕可能与展开完全一致，但更常见的是它们分头出现，或者干脆是文本的两个独立的片断。拉辛的每一部悲剧都是展开与戏剧序幕相一致的例证；而在莎士比亚的戏剧中，它们常常分头出现。如《暴风雨》的第一场，开头就向观众展示了壮观而扣人心弦的风暴雨中海船失事场面，从而引起观众的兴趣。但此时对导致失事的原因仍不清楚，观众就有兴趣关注后面的事情；到第一幕第二场，普洛斯彼罗同女儿米兰达平静的展示性对话中，才将戏剧开头事件的背景间接地告诉了观众。

规范的戏剧理论要求戏剧序幕与展开相一致，但这种理论知识用于历史上极其有限的几种戏剧类型。这种一致的背后的最基本的概念是对于展示的特定解释，但这个解释却并非基于信息传递的标准，而是基于修辞学传统，这种传

统将文本严格分成互不关联的一段段演说。在根据修辞学规则建构的话语中，“结局、叙事、辩论、驳难、结尾”等也同样被当作孤立的单元刻板地安排在一起，一个戏剧文本同样也应该以“开场——上升——结局”三段式或古斯塔夫·弗莱塔格的“引子——上升运动——高潮——逆转——结局”五段式加以划分，之后再各相应部分派入剧中各幕。<sup>60</sup>但是，基于信息传递标准的任何解释都无法简单地概括为戏剧系统理论当中的绝对规则。

### 3.7.2.2. 孤立的展开与整体的展开

要成功地将此特殊情况归类，就必须将它放入展开形式的类型光谱（spectrum）中，它决定于整个文本的展示信息的具体位置。我们刚才讨论过的展示类型应该会在这个类型光谱的某一端占有一个位置——也就是说，当有关所有导致戏剧开场的事件的信息在戏剧的开端处以一个清晰定义的时间传递的时候。因而制约着这个类型的标准就会要求，信息必须在开端的位置上，聚集成团，以独立的方式传播。拉辛的《昂朵马格》就是例证，它的展开信息是在第一幕第一场奥赖斯特与比拉德的对话中传达的。直到比拉德下场，卑吕斯和弗尼克斯上场，场景转换后，情境的潜在发展能量才转化为戏剧行动（第一幕第二场）。

如果展示信息并不出现在文本的序引段落，另一极端的情况就会出现，但随着情节的发展，展示信息会融入情节当中，并因此而分成许多更小的单元。<sup>61</sup>但即便是这种类型，它的展示信息也是更多地集中于文本的开端部分，越到后来越分散。甚至还有可能在文本开端暂时延缓对重要的信息作过分的强调。运用严谨的逻辑分析结构戏剧常常如此，它的情节就是出现在戏剧开端的状况的一个不断展开的过程。索福克勒斯的《俄底浦斯王》就是一个展示信息不断向着文本末尾集中的例子。亚里士多德在《诗学》反复论述的“发现”（第11、14、16章）也是在文本的最后阶段发送展示信息的一种方法，当“发现”的内容最终确认为导致开端情境的原因时，这个内容对角色和观众都是前所未有的——至少对其中的部分人是如此。

### 3.7.2.3. 时间指涉的主要形式

给展示分类的另一种途径是建立一个包含展示信息的语境。要做到这一点，建立一个指涉时间的（以时间为维度的）主导形式就显得至为重要。<sup>62</sup>一旦对过去的指涉占据主导地位，展示信息就会控制着语境，戏剧中的现在时态

就会退至从属地位。无论什么时候，只要展示信息在内戏剧层面动机完全不明确——例如，当它在开场白中由一个外在于戏剧行动的角色加以叙述时——这种优势地位就会最强烈地表现出来。所以，普劳图斯的《布匿人》开场诗中的致辞者——他处于剧情之外而与观众保持着密切的联系——就采取了一种叙述性的态度，以便将背景事件同剧作联系起来。一直到开场诗的最后几句，他才把话题转到戏剧开端时的内容。他这样做的时候是将他的故事同地点（在卡莱顿有两家房子面对面）挂上钩，然后暗示在戏剧开场时他们可能发生冲突。于是，对过去的指涉就完全占据了主导地位，因为压根儿还未出现戏剧现在时。

虽然普劳图斯的《俘虏》中的戏剧现在时携带的信息量比起《布匿人》来要多得多，但对过去的指涉仍然是主导因素。开场诗的致辞者同着两个俘虏菲洛克拉特斯和廷达鲁斯一道上场，他把他们当前的困境做了一个叙述性的介绍，并以此为戏剧开了场。这两个都是由块状隔离的位置决定的类型的例子；一种是过去情况在展示部分中占主导地位，一种是展示部分之外的文本其余部分中展示信息的块状隔离，事实上，两者之间在总体上是非常相似的。

在对现在时的指涉占主导地位的情况中，展示信息是由当下戏剧情境所激发的，并起着从属的作用。起决定作用的背景信息并不在任何系统方式中得到评价，它仅有的被提到的只是那些马上就要与当下的戏剧情境发生关系的几个方面。这个情境不仅仅由叙述背景信息的行动所决定，而且取决于叙事行为之外的行动和事件。所以，在《库尔库利奥》的开头一场——还是普劳图斯的例子——展示信息的传递被安排在夜间求婚场景之前的行动中。菲德罗慕斯被他的仆人帕利努鲁斯哄逗着，在帕利努鲁斯的不断提问下，把他恋人的性格、横亘在他求婚道路上的障碍和他已经采取的跨越障碍的措施一一说了出来，不仅让帕利努鲁斯、同时也让观众对这一切都了然于心。在对背景信息的展示叙述之前，还有对决定着序幕情境的事实展示：两个对话者的身份及他们的关系是从他们的互相称呼和全部的语言行为中确立的。情节发生的场所与时间也是从他们的对话中推导出来的。

尤奈斯库在他的《秃头歌女》的第一段台词中就对这种规定展示情境的惯用手法进行了戏仿：

史密斯夫人：哟，九点钟了。我们喝了汤，吃了鱼，猪油煎土豆和英国色拉。孩子们喝了英国酒。今儿晚上吃得真好。要知道我们住在伦敦郊区，我们家又姓史密斯呀。63

不仅是普劳图斯的例子——此外还包括世界文学史上无数其他的戏剧文本，其时间、地点、人物等等包含在戏剧情境中的物事，都是在开头的对话中交代的。而在尤奈斯库的特例中，展示信息却完全是动机不明的戏仿，这一事实暴露出它是一个对惯例的滥用，并将导致观众意识到自己乃是这一信息的隐含接受者。在多数文本中可能都或多或少要采用一些技巧来加以掩盖。

包含展开信息的戏剧现在时可以是静态的——如上面《秃头歌女》中的饭后闲谈——也可以是动态的，它导向一个未知的前景。在歌德和席勒——他同意歌德的观点——看来，戏剧展开的理想模式，就是展示信息已经融入指涉将来的语境中：

……但我觉得这就是使剧作家感到戏剧展开很麻烦的东西，因为他通常希望提供一个向前运动的连续过程，而我认为，最好的戏剧素材，其展开就已经是戏剧发展的组成部分。64

我们可以用莎士比亚的《麦克白》来解释这种类型。这部悲剧给人印象最深刻的是开头三个女巫在暴风雨中相会。第一句话“何时姊妹再相逢？”立刻打开了一个指向未来的维度，而有关苏格兰与挪威军队仍在鏖战的展示信息也被纳入这一将来视角，她们确是要再次相逢的，

且等烽烟静四陲，  
败军高奏凯旋回。（第一幕第一场）

“共同去见麦克白”（第一幕第一场 I, i, 7）——这句约定的话语也对中心人物出场的展示性引荐。虽然这一向前推进的运动由于第二场（在这一场中，最近的过去事件占主导地位）两个报信人（军曹和洛斯）的报告而延缓；但紧接着的下一场（第一幕第三场，班柯和麦克白遇见了女巫），又再一次有力地将展



示信息并入对将来的前瞻语境中：女巫的预言与对将来的能指占主导地位的展示信息融为一体，在随后班柯与麦克白的对话和麦克白的旁白中，这两个人物的性格特点就通过他们对未来事件的不同反应表现出来了。

3.7.2.4. 独白展开与对话展开

第三种给展示分类的依据是看展示信息在独白中传递还是在对白中传递，以及说话者占有的地位如何。如果展示信息是通过独白传递，独白者既有可能在情节之外，也有可能情节之中。若是第一种情况，那就是运用的展示信息的叙事传递方式（见上 3.6.2.2.），最常见的形式就是由情节之外的开场诗角色的致辞。这方面的例子我们已经在讨论时间指涉时提到过，就是普劳图斯的《布匿人》和《俘虏》。在那些例子中，展开看上去像是处在行动之前的独立要素，展开信息是在单独的段落里用叙述方式表现的。但在多数情况下，这类引证式开场（Prologus argumentativus）并不属于展开叙述，而是将它与开端功能（诸如向观众表示欢迎，帮他们尽快入戏之类）结合起来使用，或者将它当作戏剧诗人的化身。它同时有助于确立开场诗的致辞者与的密切联系。这种展示引导观众逐渐离开现实、进入戏剧中的虚构世界，它同时还能显示戏剧的虚构本质。然而，它最重要的作用还是它能够接济内交流系统传递展示信息的需要。



<sup>41</sup> 关于合唱队的一般性讨论见 P.Pütz (1970)142f。

<sup>42</sup> F.Schiller (1965)II, 822。

<sup>43</sup> F.Schiller (1965)II, 821。

<sup>44</sup> Th.Wilder (1962) 40, 60, 32, 22, 50, 68, 25。

<sup>45</sup> 亚理斯多得《诗学》第 18 章。

<sup>46</sup> 贺拉斯《诗艺》193-5 行。

<sup>47</sup> B.Brecht(1976b)426。

<sup>48</sup> B.Brecht(1979a)64-5。

---

49 B.Brecht(1964)44-5。

50 B.Brecht(1961)319-21。

51 见 G.E.Duckworth (1952)132-8。

52 Plautus, *Miles Gloriosus*, 19-23。

53 Plautus, *Poenulus*, 550-4。

54 P.Weiss (1961)正确地指出,幻觉并没有被破坏,而只是被另一层面的另一种幻觉所代替:“当演员以旁白的方式向观众传达信息——甚至与他们一同坐下——时,他仍然没有与他们混同。他是在表演传达信息,是在表演观众,假装在看着戏中的另一部分演出。”(第195页)

55 此处的问题见 W.Clemen (1972) 96-123 和 K.Schlüter (1958)。

56 莱辛在论述诗与画的区别的著作《拉奥孔》中谈到了这个问题。

57 这一分析派别的重要宣言是在 G.W.Knight (1930)第一章中的“论阐释莎士比亚的原则”一文。关于空间维度和时间维度的相互关系的讨论见 T.van Laan (1970)283ff., 关于空间维度在现代戏剧中的重要性见 M.Rosenberg (1958)。R.Weimann (1962)中有对这一分析视角的批判。

58 有关情节介绍的新近研究有: T.M.Campbell (1922), D.Dibelius (1935), A.C.Sprague (1935), J.Gollwitzer (1937), D.E.Fields(1938), R.Petsch (1945)97ff., J.Scherer (1959)51-61, H.G.Bickert (1969), E.Lefèvre (1969) 和 P.Pütz (1970) 165-202。

59 E.T.Seprt (1960)。

60 G.freytag (1968)。

61 我们自己的区分标准已经存在于 Marmontel 的观点中了,他认为,情节介绍可以分为两类,一类是“一下子”就介绍完毕,另一类是“依次地”进行。引自 J.Scherer(1959)54。

62 下面一段的理论依据是 P.Pütz (1970)。

63 E.Ionesco (1954)11。

64 歌德致席勒, 1797年4月22日; *Briefwechsel* (1970)288。